

Edina Sándorfi

„Lichtlos gelichtet“

Anamorphotische Spiralen einer Korrektur in Thomas Bernhards

Texten¹

Die Arbeit an der Philosophie ist – wie vielfach die Arbeit in der Architektur – eigentlich mehr die Arbeit an einem selbst. An der eigenen Auffassung. Daran, wie man die Dinge sieht (und was man von ihnen verlangt).

(Wittgenstein: Vermischte Bemerkungen)

Die Baukunst ist keine nachahmende Kunst, sondern die Kunst für sich.

(Goethe: Baukunst 1795)

1. Die Rose der Wahrnehmung oder die nicht präparierten Spiralen des (Seh)Kegels

Baukunst, Ästhetik des Schönen bzw. des Ungeheuren, Philosophie und Schreibkunst treffen in den beiden von mir untersuchten Texten Bernhards unter der Devise der „Korrektur“ aufeinander. Sowohl in dem Roman *Korrektur* als auch in *Goethe schtirbt* spielen bereits auf den ersten Blick zwei Faktoren eine wichtige Rolle: einerseits die textuellen Hinweise auf das Licht, auf die Finsternis oder die (Geistes)Dämmerung und damit im Zusammenhang auf das Andere der Wahrnehmung, andererseits aber die Architektur, die Beziehung zwischen der Natur als physischem Ort und den architektonisch-künstlich-technisch errichteten Räumen.

Dem sich zeigenden, abspielenden Naturschönen, das eine paradoxe Rolle bei Bernhard spielt, wird aber immer ein Sich-Entziehen bzw. das Andere, das Sprachlich-(Wort) Rätselhafte entgegengesetzt. Wendelin Schmidt-Dengler hat genau diese Paradoxie der Natur bei Bernhard herausgearbeitet: „Dabei bleibt ununterscheidbar, ob es die Natur ist, von der die Verstörung ausgeht, oder der Mensch, ob es die Natur ist, die zerstört, oder der Mensch.“² Laut Schmidt-Dengler sei die Natur bei Bernhard nicht mehr na-

1 Der vorliegende Beitrag ist eine verkürzte Fassung eines längeren, im Rahmen eines DAAD Forschungsstipendiums verfassten Aufsatzes mit dem gleichen Titel.

2 Schmidt-Dengler, Wendelin: Drei Naturen: Bernhard, Jandl, Handke – Destruktion, Reduktion, Restauration. Anmerkungen zum Naturbegriff der drei Autoren. In: Ders.: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. 2. erweiterte Auflage, Wien: Sonderzahl (1986) 1989, S. 64-87, hier: S. 70.

turgemäß, es kann nicht gelesen, nicht mehr enträtselt werden, alles sei chaotisch. Es ist interessant, dass Bernhard permanent die Künstlichkeit zu betonen versucht, die Landschaft(sbeschreibung) ist nicht mehr primär wichtig für ihn, er will nur noch über innere Landschaften schreiben. Es sieht so aus, als hätte er nach der Interpretation von Schmidt-Dengler keine andere Wahl. Meiner Ansicht nach aber steckt das Wesentliche gerade darin, dass Bernhard bemerkt: Alles läuft in Richtung Technisierung oder Künstlichkeit - also anstelle der *physis* wird die *téchnē* in den Vordergrund gerückt. Es handelt sich aber bei ihm um eine ironische Paradoxie, um ein Gegenlicht, ein doppeltes Licht, womit er darauf aufmerksam macht, dass es fehl am Platze sei. Für Bernhard wäre die Kunst, die Betonung der Künstlichkeit als Korrektur der zerstörten Natur eine Art „Reservat“. Aber diese eher utopische Kunst weist auf einen Physis-Charakter, ein Physis-Bedingtsein hin, was sich auch darin widerspiegelt, dass Bernhard die beiden Adjektive sehr oft gekoppelt verwendet: „naturgemäß-künstlich“.³

Bei Bernhard offenbart sich auf diese Weise eine merkwürdige *Ars poetica*: alles wird von vornherein bis hin zur Vernichtung korrigiert. Er schreibt immer aus der Perspektive einer Opposition gegen sich selbst. Dabei muss man aber in Betracht ziehen, dass das Künstlich-Fiktionale mit einem Lichtverhältnis, nämlich mit der Negation des Lichtes, mit einer Finsternis gekoppelt ist.

In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt. Alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster. Auftretende Figuren auf einem *Bühnenraum*, in einem *Bühnenviereck*, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie in der natürlichen Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich. Und so ist es nicht nur mit den Erscheinungen, mit dem Bildhaften – es ist auch mit der Sprache so. Man muß sich die Seiten in den Büchern *vollkommen finster* vorstellen: Das Wort leuchtet auf, dadurch bekommt es seine *Deutlichkeit* oder *Überdeutlichkeit*.⁴

Bernhard betont dieses bewußt-willkürliche (Dagegen)Setzen, das Aufleuchten des Wortes, welches sogar zum Abtöten hinführt, auch in einer anderen Textstelle:

Was mich betrifft, bin ich kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt... [...] Ich bin ein *Geschichtenzerstörer*, ich bin der *typische Geschichtenzerstörer*. [...] Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich möglicherweise bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten.⁵

Bernhard erörtert seine Lust an der Destruktion, am Abtöten und Dagegensetzen in seinem Gespräch mit Fleischmann auf eine sehr merkwürdige Weise. Obwohl er ähnlich wie Wittgenstein seine Thesen immer auf Sätze, auf sprachliche Zeichen aufbaut, argumentiert er hier doch beispielhaft anhand eines anderen Mediums, nämlich des Bildes:

3 Vgl. Schmidt-Dengler 1989, S. 70.

4 Bernhard, Thomas: Drei Tage. In: Ders.: Der Italiener. Salzburg / Wien: Residenz 1971, S. 82ff. (Hervorhebungen von Th. Bernhard)

5 Ebd., S. 83ff. (Hervorhebungen von Th. Bernhard)

Fleischmann: Sie haben in ihren (sic!) Büchern eigentlich immer etwas *dagegengesetzt*, das Schöne beschrieben haben Sie ja selten. Bernhard: Das ist ja das Schöne an meinen Büchern, dass das Schöne überhaupt nicht beschrieben ist, dadurch entsteht es von selbst [...] Fleischmann: Sie haben einmal geschrieben: „Jeder Satz, den man denkt, den man spricht oder den man aufschreibt, ist zur gleichen Zeit wahr, aber auch nicht wahr.“ Bernhard: Das ist ja bei allen, das ist alles die Kehrseite. Da haben sie ein schönes Gemälde, dann drehen sie um, ist hinten ein Fliegenschiss d’rauf, oder es hat jemand eine Banknote versteckt – oder ganz was anderes.⁶

Die Sprache beinhaltet für Bernhard demnach nicht nur das repräsentativ Dargestellte: Das Medium Sprache zeigt sich auch physikalisch-sinnlich-materiell. Ähnlich wie auch das Bild sowohl als etwas Darstellendes und zugleich Sich-Zeigendes vor uns liegt – es gilt als Medium der Repräsentation und zeigt sich doch ununterbrochen medial-materiell –, kann sich die Sprache als Medium des Sagens sowohl im Modus des Zeigens erscheinen als auch im gleichen Moment entziehen.⁷ Man kann also über einen Doppelcharakter, über die Licht- und Schattenseiten des selben Mediums sprechen – es wird etwas vermittelt aber auch zurückgezogen oder vernichtet durch Störfaktoren wie einen Fliegenschiss. Es kann wahr und doch nicht wahr sein: Auch die Korrektur selbst wird dadurch relativiert. Wendelin Schmidt-Dengler weist in einem seiner letzten Aufsätze darauf hin, dass sich Bernhard leidenschaftlich für das Bildhafte und für die Lichtverhältnisse in der Malerei interessierte. Das Wesentliche bei ihm, wie es auch oben zitiert wurde, zeigt sich in der Finsternis – als eine Art „lebendig- Augenblickliche Offenbarung“. Schmidt-Dengler deutet mit Blick auf Krista Fleischmann an, dass sich Bernhard für die gestalterischen Prinzipien Tintoretts, für die Lichtverhältnisse bei ihm interessiert hat; er wurde dadurch berührt – wovon die Anstreichungen in einem Buch über Tintoretts Bilder u.a. zeugen. Bernhard markiert die Textstellen wie folgt:

»Er [Tintoretto] setzt das Licht gezielt – in einer, verglichen mit Tizian, fast rohen Weise – ein, um etwas aus der Finsternis heraus zu beleuchten. Dadurch wird ein hoher dramatischer Effekt erzielt« [...] Tintoretts Bildnisse kennzeichnen den Ausbruch aus der Ausgewogenheit des Menschenbildes der Renaissance und den Beginn einer Betrachtungsweise, die betont einseitig das schöne Bild auflösen will und erschreckende Finsternis einbrechen läßt, die nur wie in einem Gewitter durch Blitze erhellt wird und nicht so sehr das ästhetische Bewußtsein befriedigt als Gefühlsbewegungen auslöst.⁸

Schmidt-Dengler fügt am Ende seines Beitrags als Fazit hinzu:

Die Faszination für das Bild läuft nicht über ein gestalterisches, ein formales Moment, sondern über eine höchst allgemeine Beobachtung, die an den Gemälden und im besonderen an den Porträts Tin-

6 Ebd., S. 222f. (Hervorhebungen von K. Fleischmann)

7 Vgl. Mersch, Dieter: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. München: Fink 2003.

8 Klauner, Friederike. Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Vier Jahrhunderte europäischer Malerei. Salzburg: Residenz Verlag 1978, S. 191-193. Zitiert nach Schmidt-Dengler, Wendelin: Thomas Bernhard – Tintoretto. Gesetze des Standpunktes. In: Fiedl, Konstanze (Hg.): Kunst im Text. Frankfurt am Main / Basel: Stroemfeld / Nexus 2005, S. 201-219, hier: S. 215.

toirettos gemacht wurde. Das Bild ist gleichsam das Relais, auf dem die Praxis der Bernhardschen Prosa erkennbar wird, die Malerei dient dazu, die eigene schriftstellerische Praxis in einem Sinne anschaulich zu machen, der von der ursprünglichen Funktion des Anschaulichmachens sich bereits weit entfernt hat.⁹

Die scheinbar Macht ergreifende postmoderne Textualität bei Bernhard, die ihrerseits weltbildend zu sein scheint und doch etwas, nämlich die Spuren des „Niemehrs“, des nie Wiederkehrenden repräsentiert, enthüllt sich demnach vielmehr als amedialer Leer-raum, als Hohlraum, in welchem sich das Andere des (Sprach)Bildes zeigt. Während sich die postmoderne Repräsentationskrise eher immateriell versteht, also als immaterielle Spur von immer Abwesendem, wäre meines Erachtens im Fall von Bernhard auch ein Gegenlicht des Materiell-Amedialen am Rande des (Seh)kegels der Texte zu betrachten. Was mich am meisten interessiert, ist die Tatsache, dass der Roman von Bernhard im Gegenlicht gelesen werden kann – oder besser gesagt: im doppelten Licht. Roithamer versucht (und der Versuch ist daran wichtig), ein für die Schwester geeignetes Haus zu bauen, das sie repräsentiert. Gerade diese Repräsentanz geht aber verloren: Er versucht die Natur zu ästhetisieren und damit gleichermaßen zu kultivieren, wohnhaft zu machen, den Wald zum Schauplatz der Kultur umzugestalten, aber er scheitert. Die natürlichst-unnatürlichste Form wächst zurück in die Natur: Im Versuch des Kegelbauens steckt schon von Anfang an die Zerstörung. Anstelle des Bauens zum Wohnen als Lebens-Raum wird das Kegel-Haus als künstlich-naturgemäßes Abbild der Schwester quasi zu ihrer Krypta, während sich die Dachkammer, die fruchtbare Denkkammer allmählich als selbstgewählte Grabkammer zeigt. Der Kegel funktioniert für Roithamer als Gesamtkunstwerk, das aber letztendlich nicht zur Verfügung steht: die *téchnē*, die Kunst wird nicht zum Retter der Natur. Der Kegel wird also letztendlich in der Weise konstruiert, um das ideale Medium für die Meditation, das In-sich-Kehren des Geistesmenschen zu werden. Das Wesen, das Origo des Hauses ist der Meditationsraum, wo ein Medium meditiert – ein Raum für die schopenhauersche Kontemplation im Zustand der Melancholie.

Von den siebzehn Räumen sind neun ohne Ausblick, darunter der Meditationsraum im zweiten Geschoß, unter dem Raum unter der Kegelspitze. Der Meditationsraum so konstruiert, dass es in ihm möglich ist, mehrere Tage zu meditieren und für nichts anderes als zur Meditation ist der Meditationsraum [...], auch kein Licht hat im Meditationsraum zu sein. Mit einem roten Punkt in der Mitte des Meditationsraums ist die tatsächliche Mitte des Meditationsraums bezeichnet, die auch die tatsächliche Mitte des Kegels ist.¹⁰

Was aber das Mediale anbelangt, scheitert die Übertragungsfunktion des Mediums: der Kegel mediatisiert schließlich nichts, er bringt keine technisch-mediale Vermitt-

9 Ebd., S. 217.

10 Bernhard, Thomas: Korrektur. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1988, S. 221.

lung zwischen dem Verfasser/Baumeister und dem Leser/dem Rezipienten ans Licht, er scheitert als ein Medium der (Selbst)Reflexion. Markus Scheffler untersucht Bernhards Oeuvre und darunter den Roman *Korrektur* vor dem Hintergrund der Schopenhauerschen Melancholie. Der Ausgangspunkt ist wie der bei Schopenhauer: Alles ist zum Tode bestimmt. Roithamer wird als Genie angesehen, der der zerstörerischen Natur mit Hilfe der Kunst widersteht, doch er vernichtet sich dabei selbst. Der Kegelbau als Kunst sei eine Waffe gegen die eigene Herkunft, im Grunde genommen aber in der Position der Naturwissenschaft. Scheffler ist der Ansicht, dass die Dachkammer weniger als produktive Denkkammer, vielmehr als eine Grabkammer der Kunst erscheint. Der Kegel sei nicht nur das Endergebnis einer jahrelangen Anschauung (und Geistesarbeit), sondern selbst auch eine Art „Brennglas“ des Subjekts, von dem aus die Welt beobachtet werden kann. Scheffler argumentiert sogar in Richtung eines schopenhauerschen Solipsismus von Roithamer: alles sei ein Bewusstseinsinhalt des allein existenten Ichs – Vollendung und Vernichtung auf einmal.¹¹ Scheffler hat im Grunde genommen recht, wenn er über einen schopenhauerschen Kunsthaß spricht, über die Grabkammer der Kunst. Aber es kann – wenn man die Gegensätze ineinander kehren lässt – auch positiv betrachtet werden. Es geht in diesem Fall nämlich eher um eine Art Metamorphose der Ästhetik – anstelle der mimetisch-präparativ-repräsentativen Kunst des Subjektiven zeigt sich in den Fugen oder gerade im Aus-den-Fugen-geraten eine amedial-materielle Kunst. Die ursprüngliche Kunst(auffassung) ist dadurch zum Tode verurteilt. Aber darauf wird vom Erzähler erst unter einem anderen Aspekt der Wahrnehmung hingewiesen. Scheffler hält den Ich-Erzähler für einen Famulanten Roithamers, der aber zugleich als sein Kritiker erscheint. Der zweite Teil des Romans zeugt davon, dass Roithamer den Modus des subjektiven Sagens der Lektüre-Natur immer weniger für adäquat hält und er versucht sich selbst zu korrigieren, was aber paradoxer Weise zu seinem Tode führt: Zu einem amedialen In-Erscheinen-Treten ohne Erscheinen in der Lichtung.

Die Frage stellt sich für mich demnach nicht als rein ästhetische, also als eine, die den im Text gebauten Kegel als die höchste und reinste Kunst, als Artefakt schlechthin interpretiert, sondern eher als *aisthesis* im ursprünglichen Sinne des Wortes. Dazu muss man aber einige kurze Umwege gehen. Denn man sollte das Aisthetische, den Modus des (Sich-)Zeigens, als einen möglichen Zwischenraum, ein mediales Dazwischen der Naturwissenschaften und der Kunst erörtern, damit man im weiteren gerade entlang dieses roten Fadens des Zeigens den naturgemäß-künstlichen (Seh)Kegel aus seiner statischen Position in eine lebendige rücken kann. Michaela Ott und Dieter Mersch weisen mit Nachdruck darauf hin, dass es tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und

11 Vgl. Scheffler, Markus: *Kunsthaß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 274-295.

(Natur)Wissenschaft gibt. Die Geschichte der „ungleichen Partner“, die Gegensatzung und Ausdifferenzierung beider Systeme datieren sie aber erst auf das 19. Jahrhundert zurück. Obwohl sich die beiden langsam voneinander entfernt haben, sind sie ursprünglich ein Paar (ähnlich dem *sýmbolon*): *téchnē*, *mathémata* und *poiesis* gehören ebenso zusammen wie sich im Mittelalter die Ausdrücke *ars* und *scientia* decken: *musica* gehört dabei zum *Quadrivium* der mathematischen Künste. Noch zur Zeit der Geburt der modernen Ästhetik kann man die fruchtbare Auswirkung der Einheit der beiden beobachten. Mersch und Ott sind der Meinung, dass Wissenschaft und Kunst gerade dadurch, durch das genuin Ästhetische, als ein drittes, als *medium* zu vereinbaren sind, ohne eine „Nivellierung oder Aufhebung des Gegensatzes.“¹²

Auch Johann Wolfgang von Goethe versucht seine naturwissenschaftlichen Thesen über die *Entoptik* (die selbst immer als Praxis und damit als etwas Lebendiges betrachtet wird) u.a. mit der Praxis des Schreibens und der Poietik in Verbindung zu setzen. Die Entoptik wäre eine andere Art des Sehens, eine Kritik der Optik, wobei die optisch-perspektivische Betrachtung in den Hintergrund gerückt wird. Es handelt sich um eine doppelte Lichtbrechung in den Augen, um eine Entstellung der Perspektive. Die Entoptik hält Goethe für geeignet, seine eigene Methode des Andenkens, seinen Stil zu bezeichnen¹³. In seiner kurzen Schrift *Wiederholte Spiegelungen* werden die Entoptik und das lyrische Andenken an einem seltsamen Ort miteinander verbunden. So bedient er sich eines der Entoptik entnommenen Symbols, um über die eigenen Liebeserfahrungen sprechen zu können:

Hier entsteht nun in der gewissermaßen verödeten Lokalität die Möglichkeit, ein Wahrhaftes wiederherzustellen, aus Trümmern von Dasein und Überlieferung sich eine zweite Gegenwart zu verschaffen [...] Bedenkt man nun, daß wiederholte sittliche Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben emporsteigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen, sondern sich erst recht entzünden.¹⁴

Die verödete Lokalität aus Trümmern bietet also einen adäquaten Raum für einen lebendigen Versuch der Präsenz des Wahrhaften. Das Trümmerwerk zeigt sich als amediales Medium, wodurch nichts vermittelt wird, sondern es zeigt sich, es entzündet sich im Sich-Entziehen, im Verbleichen. Auf das Spiel des doppelten Lichtes kommt Goethe auch in den Gesprächen mit Eckermann mehrmals zurück. Er findet es nicht nur in der

12 Vgl. Mersch, Dieter/ Ott, Michaela: Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft. In: Dies.: Kunst und Wissenschaft. München: Fink 2007, S. 9-35, insbesondere: S. 9-15.

13 Zu Goethes Stil-Begriff siehe: Goethe, Johann Wolfgang von: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil: „so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“ In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 13 Naturwissenschaftliche Schriften, 12., durchges. Ausgabe. München: C.H.Beck (1981) 1994, S. 32.

14 Goethe: *Wiederholte Spiegelungen*, ebd., S. 322-323.

Malerei wieder, wie bei Rubens u.a., wo gerade auf das Amediale, das Sich-Zeigende des Bildes aufmerksam gemacht wird: Es geht ja um gar keine Repräsentation sondern um eine „höhere Region“ des künstlerischen Schaffens, wo das Bild direkt zum (materiellen) Bildnis wird.

Da haben wir ja das Licht von zwei entgegengesetzten Seiten, welches aber ja gegen alle Natur ist! [...] Allein in den höheren Regionen des künstlerischen Verfahrens, wodurch ein Bild zum eigentlichen Bilde wird, hat er ein freieres Spiel, und er darf hier sogar zu Fiktionen schreiten, wie Rubens in dieser Landschaft mit dem doppelten Lichte getan.¹⁵

Goethe selbst denkt zwar in Polaritäten, aber für ihn sind nicht die Pole an und für sich wesentlich, sondern eine Art Oszillierung *dazwischen*. In seinem Text *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* wird es so formuliert, dass die Versuche die Wahrheit nicht unmittelbar beweisen, also darstellen, sondern dass „an diesem Passe, beim Übergang von der Erfahrung zum Urteil, von der Erkenntnis zur Anwendung ist es, wo dem Menschen alle seine inneren Feinde auflauern (sic!)“.¹⁶ In der Mitte der permanenten Folge von Setzung und Gegensetzung der Versuche zeigt sich das Wahre. Auch in einem der *Gespräche* mit Eckermann weist Goethe auf die Polarität hin, indem er sein Beispiel diesmal aus der Philosophie des Morgenlandes, nämlich der der Mohammedaner nimmt.

Sodann ihren Unterricht in der Philosophie beginnen die Mohammedaner mit der Lehre: daß nichts existiere, wovon sich nicht das Gegenteil sagen lasse [...]. Nun aber, nachdem von jedem aufgestellten Satze das Gegenteil behauptet worden, entsteht der Zweifel, welches denn von beiden das eigentliche Wahre sei. Im Zweifel ist aber kein Verharren, sondern er treibt den Geist zu näherer Untersuchung und Prüfung, woraus denn, wenn diese auf eine vollkommene Weise geschieht, die Gewissheit hervorgeht, welches das Ziel ist [...]. Lessing hält sich, seiner polemischen Natur nach, am liebsten in der Region der Widersprüche und Zweifel auf; das Unterscheiden ist seine Sache, und dabei kam ihm sein großer Verstand auf das herrlichste zustatten. Mich selbst werden Sie dagegen ganz anders finden; ich habe mich nie auf Widersprüche eingelassen, die Zweifel habe ich in meinem Innern auszugleichen gesucht, und nur die gefundenen Resultate habe ich ausgesprochen.¹⁷

Es ist kein Zufall – und das muss man im Weiteren auch im Auge behalten –, dass die Optik und damit die Zentralperspektive als *Theorie des Bildes* seit der Renaissance in der westlichen Kultur und vor allem ihr Gegensatz im Bilderverbot – eine ursprünglichere

15 Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Dritter Teil 1822-1832. (den 18. April 1827) Hg. von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam (1994) 2006, S. 636.

16 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*. In: J. W. Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 13 *Naturwissenschaftliche Schriften*. Hg. von Erich Trunz. München: C.H.Beck (1981) 1994, S. 10-21, hier: S.14.

17 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Erster Teil 1823-1827, den 11. April 1827). Hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1994) 2006, S. 254ff.

asthetische *Sehtheorie* der Perspektive – einen arabisch-islamischen Ursprung haben.¹⁸ Goethe macht im Gegensatz zu Lessing keine scharfe Trennung zwischen Dichtung und Malerei, zwischen dem Sukzessiven und Simultanen. Er denkt immer *in medio*.

Im weiteren möchte ich die Polaritäten, die Differenzen als ursprüngliche Korrektur sowie die Lehre Goethes über die Metamorphose der Pflanzen in Bezug auf das Urphänomen als Basis betrachten und diese in Richtung einer anderen Wahrnehmung erweitern, die sich ihrerseits vielmehr als Sehtheorie der Dämmerung in der (Dunkel-)kammer und nicht mehr als eine Bildtheorie des zentralen Lichtes zu verstehen sucht. Die zwei Hauptfiguren in Bernhards *Korrektur* verfügen nämlich meiner Ansicht nach über zwei unterschiedliche Wahrnehmungsweisen. Roithamer (wie scheinbar Goethe in *Goethe schtirbt* nach der Korrektur ohne Korrektur) will alles in einem System betrachten, alles statisch als Bild wahrnehmen und *festlegen*. „Zur stabilen Unterstützung eines Körpers ist es notwendig, dass er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen“, so Roithamer – wie man in einem, dem Roman vorangestellten Motto lesen kann. Der Kegel wird auch als ein statisches Symbol ins Leben gerufen: als Vollendung der Natur, als totale Metamorphose des höllerschen Hauses, wobei man unter einer „metamorphotischen“ Korrektur eine immer perfektere verstehen kann. Dabei herrscht nun die Zentralperspektive des Optischen vor, die einen Systemraum für das symbolische Sagen des Transzendenten bildet. Selbst Goethe korrigiert aber seine eigenen früheren Thesen über die Metamorphose der Pflanzen, worauf jüngst Jocelyn Holland aufmerksam gemacht hat.¹⁹ Holland weist mit Nachdruck darauf hin, dass die Metamorphosenlehre als Vertikallehre und ihre Korrektur in der Lehre der sog. *Spiralform* oder *Spiraltendenz* als Satz und Gegensatz, d. h. als Polaritäten wichtig sind. Die Spiraltendenz hat ein pathologisches Potenzial, bedeutet also nicht nur einen linearen Übergang von einer Form in eine andere und damit eine unendliche Korrektur, sondern gleichzeitig einen alternativen Endpunkt, indem man vom Zentrum abstrahiert und alteriert. „Goethe behauptet, es sei der Weg aller »geistigen Wesen«, vom Mittelpunkt weg zur Peripherie hin zu kreisen“.²⁰ Goethe äußert sich in mehreren Schriften zum Thema über beide Tendenzen, wobei andere für uns wichtige Begriffe in die Beschreibung mit einbezogen werden:

Natürlich System, ein widersprechender Ausdruck. Die Natur hat kein System, sie hat, sie ist Leben und Folge aus einem unbekannten Zentrum, zu einer nicht erkennbaren Grenze. Naturbetrachtung

18 Vgl. Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München: C.H.Beck 2008, S. 9-23.

19 Holland, Jocelyn: „Eine Art Wahnsinn“ Intellektuelle Anschauung und Goethes Schriften zur Metamorphose. In: Peters, Sybille / Schäfer, Martin Jörg (Hg.): „Intellektuelle Anschauung.“ Figuren von Evidenz zwischen Kunst und Wissen. Bielefeld: transcript 2006, S. 79-93, hier: 85-92.

20 Ebd., Fussnote 12, S. 87.

ist daher endlos, man mag ins einzelste teilend verfahren, oder im ganzen, nach Breite und Höhe die Spur verfolgen. Die Idee der Metamorphose ist eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben. Sie führt ins Formlose; zerstört das Wissen, löst es auf. Sie ist gleich der vis centrifuga und würde sich ins Unendliche verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben [...]. Eine vis centripeta, welcher in ihrem tiefsten Grunde keine Äußerlichkeit etwas anhaben kann.²¹

In seiner Schrift *Spiraltendenz der Vegetation* erklärt er die vertikal aufsteigende Tendenz als das männliche und das Spiralsystem dazu als das weiblich „Fortbildende, Vermehrende, Ernährende, als solches vorübergehend, sich von jenem gleichsam isolierend. Im Übermaß fortwirkend, ist es sehr bald hinfällig, dem Verderben ausgesetzt“²². Im Weiteren betont er die im Spiralsystem selbst vorhandene Differenz, nämlich dass das Spiralsystem abzuschließen, fördernd ist. „Und zwar auf gesetzliche, vollendende Weise. Sodann aber auch auf ungesetzliche, voreilende und vernichtende Weise.“²³ Nicht zuletzt wird darauf aufmerksam gemacht, dass die beiden Tendenzen zwar „sich im offenbaren Gegensatz auseinander sondern, und sich entschieden gegen einander über stellen“ aber paradoxer Weise deshalb, „um sich in einem höhern Sinne wieder zu vereinigen.“²⁴

Die zwei Tendenzen, die sukzessiv und simultan in einem sind, können nicht vermittelt und dargestellt werden. Dies führt – nach Goethe – zu einer Art Wahnsinn, wie Holland bemerkt. Aber meiner Ansicht nach kann sich das Wahre gerade in diesem Amedialen des Wahnsinnigen zeigen. Goethe erwähnt nämlich in seinem Text *Die Metamorphose der Pflanzen* die Rose als Beispiel, wie für unsere Interpretation im folgenden vorrangig wichtig wird:

Kelch und Krone sind um die Achse geordnet und entwickelt, *anstatt aber, daß nun im Centro das Samenbehältnis zusammengezogen [...]* begibt sich der Stiel halb rötlich, halb grünlich wieder in die Höhe [...so] daß nämlich alle Kelche *nur in ihrer Peripherie zusammengezogene Folia floralia* seien.²⁵

In der *Korrektur* spielt die gelbe Papierrose für den Ich-Erzähler im Prozess der Erinnerung an seinen Freund Roithamer eine bedeutende Rolle. Die Rose wird sogar selbst zum Mitreger eines Aspekte- und Perspektivenwechsels, was mit der Veränderung der Lichtverhältnisse zu einer anderen Ästhetik des Sehens und dadurch der Baukunst des (Seh)kegels innerhalb des Textes führen – aber darüber ein wenig später.

21 Goethe: Probleme (Bd. 13), S. 35ff.

22 Goethe, J.W. von: *Spiraltendenz der Vegetation*. In: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 13 Naturwissenschaftliche Schriften I, München: C. H. Beck (1981) 1998, S. 133.

23 Ebd., S. 140.

24 Ebd., S. 148.

25 Goethe, J.W. von: *Die Metamorphose der Pflanzen*. XV. Durchgewachsene Rose In: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 13 Naturwissenschaftliche Schriften I, München: C. H. Beck (1981) 1998, S. 94-95. (Hervorhebungen von mir – E.S.)

Hartmut Böhme untersucht die Spiraltendenz in Bezug auf Kurt Breysigs Geschichtstheorie. Es wird für uns deshalb massgebend, weil es auch im Fall der bernhardschen Texte um Erinnerungen samt Korrektur geht. In Bezug auf Spirale (vs statisch-zentrale Bilder der Geschichtsschreibung) betont Breysig, der von Böhme zitiert wird, dass es eine Gleichförmigkeit der Bewegung im Einzelnen niemals gibt.

Die Spiralförmigkeit wird im Ganzen eingehalten, während es innerhalb von Bewegungsabschnitten, Richtungsabweichungen, ja Schleifen und Gegenbewegungen, kurz ständig Abweichungen von der Hauptrichtung des Ablaufes gibt [...]. Kommt die Bewegung bei „c“ an, so wiederholt sie nicht „a“ in identischer Weise, sondern „c“ befindet sich auf einer anderen Ebene, weist aber mit „a“ gleichwohl strukturelle Gemeinsamkeiten auf. Damit ist ein weiteres Problem benannt, mit dem Breysig sich abplagt: nämlich das Verhältnis von Wiederholung und Neuem, von Identität und Differenz, von Allgemeinem und Singulärem.[...] So macht die Dreidimensionalität der Spirale deutlich, daß jede Wiederholung immer auch eine Andersheit zum Wiederholten aufweist. Diese Andersheit beruht nicht nur auf der ontologischen Unwiederholbarkeit von Ereignissen, sondern der generellen Differenz des Ähnlichen. Darum kann Breysig durchaus Wiederholung und qualitative Verschiedenheit des Wiederholenden und des Wiederholten zusammen denken – und zwar aufgrund der Verschiebung der Ebenen zwischen „a“ und „c“.²⁶

Im weiteren wird von Böhme die kegelförmige Aufwärtsentwicklung dem Bild der Spirale angefügt, aber auch eingeschränkt: die Höherentwicklung bedeutet keinesfalls automatisch Evolutionismus; das kann auch zum Tod führen – wie man es auch im Fall von Roithamer bei Bernhard schön beobachten kann. Meine These lautet also: der Kegel Roithamers, der ursprünglich als ein architektonisches Symbol des Totalen und Absoluten in der Kunst im Gegensatz zur Natur zu betrachten ist und selbst als Metamorphose und vervollständigte Korrektur des höllerschen Hauses gilt, wird bereits innerhalb des Textes, also im eigenen Systemraum verzerrt und modifiziert – durch eine Spiraltendenz am Rande des Textes. Es wirken also zwei entgegengesetzte Tendenzen innerhalb des Romans, ein doppelter Licht-Effekt sozusagen: die eine Tendenz vertritt Roithamer und die andere der Ich-Erzähler. Ein Zeichen dafür ist die gelbe Papierrose, die selbst zum Symbol wird, aber in einem anderen Sinne des Symbolischen. Die gelbe Rose gilt als Vorbild für das Andere des Kegels, wie es sich der Ich-Erzähler, der selbst auserwählte Korrektor Roithamers, anstelle eines statischen Ge-Bildes, eher lebendig in Spiralförmigkeit vorstellt. Das Symbolische am Kegel-Urphänomen verändert sich dadurch. Nicht mehr das Ursprüngliche – das Zurückführen auf ein immer Dagewesenes – ist wesentlich (also ein vertikales Herauskristallisieren des Kegels als mögliches Medium der transzendentalen Ordnung und Vervollkommenheit), sondern parallel dazu auch eine Spiraltendenz, die einen immer befremdet; die schon als Alterität – immer in sich diffe-

26 Hartmut Böhme: „Der Dämon des Zwiewegs“ Kurt Breysigs Kampf um die Universalhistorie. In: Breysig, Kurt: Die Geschichte der Menschheit. Bd. 1: Die Anfänge der Menschheit, Neuausgabe der 2. Auflage Berlin 2001, S. V-XXVII. Unter: <http://www2.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/breysig.html> [11.11.09]

renziert – waltet und sich trotz Wahnsinn doch zeigt. Der Erzähler will am Anfang des ersten Teiles des Romans ähnlich wie Roithamer als sein wortwörtlicher Erbe alles eifrig ordnen, nach Zahl und Maß gut kalkuliert organisieren, indem er es sogar verbessert und noch kompakter, fester macht:

alle diese plötzlich mir zur Verfügung stehenden, naturgemäss meinem Vorhaben, mich mit den roithamerschen Schriften zu befassen und vor allem mich mit seinem Hauptwerk, mit der Entstehung des Kegels, auseinanderzusetzen, es zu sichten und zu durhdenken und möglicherweise da und dort, wo es vielleicht gar nicht zusammengehörte, zusammenzubringen, von Roithamer vorgesehenen Zusammenhalt wiederherzustellen.²⁷

Er ist sogar der Meinung,

wer in die höllersche Dachkammer eintritt, muss in das Denken und zwar in das auf die höllersche Dachkammer bezogene Denken eintreten, gleichzeitig in das Denken Roithamers eintreten und er muss dieses Denken denken, solange er sich in der Dachkammer aufhält, bricht er dieses Denken ab, ist er im Augenblick verrückt oder tot, denke ich.²⁸

Es wird gesagt aber doch nicht getan. Das Zentralisierungsprojekt durch das geeignete Denken scheitert: es zeigt sich eine andere Ordnung – aus den Fugen geraten, anamorphotisch am Rande des Textes. Der Ich Erzähler fühlt sich immer irritierter in der Situation. Er versucht zwar in Roithamers Spuren zu treten und – seines Freundes würdig – den Nachlass zu ordnen, aber er wird davon immer wieder abgelenkt. Er stellt sich also immer wieder ins Gegenlicht und setzt sich *dagegen*. Während für Roithamer die Arbeit in der höllerschen Dachkammer *ausgesprochen* die idealste war, zeigt sich im Fall des Ich-Erzählers schon gerade das Gegenteil: Er kann nicht einmal anfangen zu arbeiten. Im ersten Teil des Romans findet man das Ringen des Erzählers mit sich selbst und mit dem Raum, mit den (Licht)verhältnissen der Kammer und mit dem Nachlass im buchstäblich-materiellen Sinne des Wortes. Er versucht die Papiere in Sicherheit zu bringen. Den Hauptteil des Nachlasses kann er noch in die Schreibtischladen hineinstopfen, aber der Rest, den er aus dem Rucksack auf den Diwan leert, fängt an, sich frei zu bewegen und es entsteht ein Haufen aus tausend Seiten, in dem sich wie in einem neuen, permanent oszillierenden Kegel Hohlräume bilden:

ich überlegte jetzt, ob ich den Rucksack auspacken, den Inhalt des Rucksacks, diese Hunderte und Tausende von Seiten sorgfältig herausnehmen und im Schreibtisch unterbringen solle [...] diese Überlegung, den Rucksack auszupacken oder nicht, brachte mich an den Rand der Verzweiflung und ich dachte einmal so, einmal so [...] schließlich ging ich auf den Rucksack zu und packte den Rucksack und leerte den Inhalt des Rucksacks auf den Diwan [...]. Das hätte ich jetzt nicht tun sollen, sagte ich mir und ich trat einen Schritt zurück und noch einen Schritt und dann noch einen Schritt und beobachtete vom Fenster aus, mit dem Rücken also am Fenster, den Papierhaufen, der sich jetzt, wie ich ihn vom Fenster aus beobachtete, noch bewegte, nach und nach rutschten noch ein paar Blätter

27 Bernhard: Korrektur, S. 16f.

28 Ebd., S. 23-24.

des Nachlasses Roithamers von oben nach unten, wo Hohlräume in dem Papierhaufen waren, gaben diese Hohlräume nach, sah ich, und wieder gingen Blätter zu Boden.²⁹

Inzwischen findet er scheinbar zufällig und ganz harmlos die gelbe Papierrose, die allmählich zum sich zeigenden Symbol der anderen Wahrnehmung wird. Die Rose wird mehrmals erwähnt. Der Erzähler kehrt spiralartig immer wieder zu ihr zurück. Die Rose wird auch mit anderen Momenten in Verbindung gebracht: Sie wird immer ins Gegenlicht gehalten und sie erscheint auch als Platzhalter für den Nachlass. Der Erzähler zieht sie aus der Schreibtischlade heraus. „Ich hatte die Papierrose aus der Lade herausgenommen und gegen das Licht gehalten, es war zweifellos die Papierrose, die er, zusammen mit dreiundzwanzig weiteren, in Stocket auf dem Musikfest geschossen hatte.“³⁰ Oder: „Ich nahm die gelbe Papierrose aus der obersten Lade heraus und hielt sie gegen das Licht, das gar kein Licht mehr gewesen ist, die Dämmerung hatte schon alles verdunkelt gehabt, bald ist es finster, dachte ich und ich legte die gelbe Papierrose wieder in die Lade hinein.“³¹ Die Rose ruft Erinnerungen an Roithamer hervor und der Erzähler deutet immer mehr an, dass die Rose das Andere im Leben von Roithamer sei und er verbindet dieses Andere der Rose damit, dass er sich fremd in der höllerschen Dachkammer fühlt, dass er langsam wahnsinnig irritiert wird.

War ich verrückt geworden durch das *voreilige* Quartiernehmen in der höllerschen Kammer? Dachte ich, dann aber gleich wieder, wie kann ich so denken, das ist ja verrückt, so zu denken und ich ging zum Schreibtisch und holte die gelbe Papierrose aus der obersten Lade. Irgendetwas war auf dem Musikfest mit Roithamer geschehen, dachte ich, während ich die gelbe Papierrose gegen das Licht hielt, eine Veränderung war während des Musikfestes damals in ihm vorgegangen, wenn ich auch nicht weiß, vielleicht auch nicht wissen kann, was für eine Veränderung. Aber sehen und suchen wir nicht in allem, das wir sehen und denken immer eine Bedeutung? [...] Durch das Herausnehmen der Papierrose aus der Lade hatte ich mich beruhigt. Ich setzte mich mit der Papierrose auf den alten Sessel und hielt die Papierrose gegen das Licht. Wir dürfen nicht so weit kommen, nicht soweit gehen, dass wir in allem und jedem und hinter allem und jedem eine Merkwürdigkeit vermuten, etwas Rätselhaftes, Bedeutungsvolles, das ist eine gelbe Papierrose, genauer gesagt, die gelbe Papierrose, die Roithamer damals auf dem Musikfest in Stocket [...] geschossen hat. Alles ist das, das es ist, sonst nichts. [...] Wir dürfen nur sehen, was wir sehen und es ist nichts anderes, als das, das wir sehen.³²

Was aber vielleicht noch wesentlicher ist, ist das semiotische Problem: Die Rose bedeutet nichts außer sich, wird zu einer Tautologie im Sinne von Wittgenstein und Angelus Silesius: x ist x. Die Rose vermittelt kein Sinnbildliches, steht für nichts anderes, nur für sich selbst – ganz im Sinne des Urphänomens bei Goethe, zu dem wir später noch ausführlicher zurückkehren.

29 Ebd., S. 182.

30 Ebd., S. 74.

31 Ebd., S. 98.

32 Ebd., S. 171.

Die Irritation und das Unbehagen des Erzählers werden aber nicht lediglich durch die Kammer hervorgerufen. Es wird darüber hinaus die durch das Fenster gut beobachtbare, den Blick zentral auf sich richtende Arbeit von Höller erwähnt: nämlich die Präparatur. Während „die Beobachtung der Arbeit Höllers für Roithamer, wie er selbst gesagt hatte, immer befruchtend gewesen [war], zuzuschauen, wie die toten Naturgeschöpfe präpariert und ausgestopft und zugenäht werden“³³, muss der Erzähler immer öfter wegsehen. Der konzentrierte Blick auf das Präparieren und das Ablenken davon zeugen von zwei unterschiedlichen Aspekten und Herangehensweisen an die Problematik von Kunst und Natur. Für Höller und durch ihn ebenso für Roithamer *bedeuten* die präparierten Vögel als Kunstwerke etwas viel Rätselhafteres als die Lebewesen der Natur: das Naturhafte wird dadurch ein Rätsel, ein Sinnbild, das man interpretiert – im Gegensatz zur Rose, die ist, was sie ist, sonst nichts.

Für ihn, Roithamer, dachte ich jetzt, waren diese ausgestopften Naturgeschöpfe als Kunstgeschöpfe immer Anlaß für verschiedene Betrachtungsweisen über Natur und Kunst und Kunst und Natur gewesen, weil gerade noch Kunstgeschöpfe undsofort und rätselhaft durch die Tatsache, dass sie hier, mitten in der doch von solchen Hunderten und Tausenden von Noch-Naturgeschöpfen strotzenden Natur undsofort, von Höller zu solchen Kunstgeschöpfen gemacht worden sind, die Naturgeschöpfe durch die Hand Höllers zu Kunstgeschöpfen inmitten der Natur undsofort.³⁴

Das monotone Präparieren als Methode der Repräsentation und des Scheins des vollständigten Lebens in der Kunst wird demnach zum Vorbild für Roithamer bei der Planung und den Bauarbeiten des Kegels. Er trainiert sich sogar: „in dem Einfachen (Höllerhaus) sich zu stärken für das Komplizierte (Kegel)“³⁵.

Der Erzähler versucht sich auch danach zu richten und immer wieder zum Ordnen des Nachlasses zurückzukehren, aber es stellt sich heraus, dass er dabei scheitert. Trotzdem packt er zunächst einmal die Papierfetzen des Nachlasses und stopft sie in die Schreibtischladen hinein, ähnlich wie Höller den riesigen schwarzen Vogel vollstopft. Der Erzähler beobachtet das Vogelstopfen heimlich als etwas Exotisches. Er kann gar nicht einfach so wegsehen, auch beim Wegsehen sieht er den Vogel noch.

Es kann ja sein, dass dieser Vogel ein sogenannter Exotischer Vogel ist, daß ihn einer der in der Ebene draußen lebenden und dort in dieser fruchtbaren Gegend in Wohlstand lebenden Jäger, die sehr oft ins Ausland und nach Übersee auf die Jagd fahren [...] mitgebracht hat [...]. Mit was für einer unglaublichen Energie der Höller jetzt den Vogel mit Zellstoff anstopfte [...]. Plötzlich war ich von dem Vorgang des Zellstoffhineinstopfens in den riesigen schwarzen Vogel abgestoßen, ich drehte mich um, schaute auf die Tür, es war mir aber nicht möglich, längere als die kürzeste Zeit auf die Tür zu schauen, denn auch wenn ich auf die Tür schaue, sah ich den riesigen Vogel, den der Höller mit Zellstoff ausstopfte.³⁶

33 Ebd., S. 173.

34 Ebd., S. 173.

35 Ebd., S. 8.

36 Ebd., S. 169f.

Auch Claude Haas deutet an, dass nicht übersehen werden darf, dass hier das propagierte „Vertrauensverhältnis zu Natur“ seitens Höllers und damit Roithamers im Wesentlichen darin besteht, „tote Natur in Kunst zu verwandeln.“ [...] Höllers Tierpräparation präfiguriert sowohl Roithamers Kegelbau als auch die Poetik des Textes.³⁷ Der Kegelbau sei demzufolge ein restauratives Projekt, das sich darauf bezieht, den Verlust der Mitte zu restaurieren: Nämlich die Dezentrierung symbolischer Subjektivität, exzentrische Natur unter der mütterlichen Herrschaft durch den statischen, zentralisierten Kegelbau rückgängig zu machen.³⁸ Haas fügt aber hinzu, dass der Versuch schon von Anfang an verfehlt ist, weil u.a. auch das Höllersche Haus, das direkte Vorbild des Kegels, ständig vom Verfall bedroht ist: es wurde auf grundlosen Grund gebaut, wodurch es selbst das Prinzip der Dynamik vs. Statik vertritt.³⁹

Obwohl also der Freund vorhat, das Oeuvre Roithamers weiter zu verbessern und erst das herauskristallisierte Wesentliche davon erscheinen zu lassen, hört er doch damit immer wieder auf und kommt zu dem alles in eine andere Richtung rückenden Gedanken:

alles, was Roithamer jemals gedacht hat, in der konzentriertesten und in der ihm entsprechendsten Weise niedergelegt [...] werde ich so, wie sie ist, seinem Verleger zukommen lassen, die erste, also die achthundert Seiten lange Niederschrift, und die zweite dreihundert Seite lange Fassung dieser Niederschrift und die dritte nurmehr noch achtzig Seiten lange Fassung der zweiten Niederschrift, alle diese drei Fassungen der Niederschrift Roithamers, denn alle diese Fassungen gehören zusammen, die eine jeweils aus der andern und sind ein Ganzes.⁴⁰

Im weiteren erörtert der Erzähler, dass gerade durch diese Spiraltendenz des Vernichtungswerkes von Roithamer „erst das Ganze entstanden ist, alles zusammen ist das Ganze“⁴¹. Inzwischen schaut der Freund-Korrektor nochmals Höller zu und macht sich darüber Gedanken, dass er nichts am Nachlass ändern will: „allein das Wort *bearbeiten* oder *Bearbeitung* verursachte mir immer schon Übelkeit.“⁴²

Er fühlt sich immer mehr irritiert. Es ist „nichts als furchterregend“⁴³ – meint er, obwohl sich Roithamer hier im Höllerhaus am wohlsten gefühlt habe. Er glaubt immer weniger daran, dass er selbst eine Metamorphose Roithamers sei, sondern gerade umgekehrt. Er fühlt sich vom Gewicht der Aufgabe überfordert und zerstört und hat sogar den Verdacht: „was anderes hatte er im Sinn gehabt, indem er mir den Nachlaß vermacht,

37 Vgl. Haas, Claude: Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa. München: Fink 2007, S. 222.

38 Vgl. ebd., S. 227.

39 Vgl. ebd., S. 229 (Fußnote 24).

40 Bernhard: Korrektur, S. 178ff.

41 Ebd., S. 180.

42 Ebd., S. 180.

43 Ebd., S. 191.

als mich zu zerstören, weil ich ganz in seine Entwicklung gehörte, wie er glaubte.“⁴⁴ Besonders macht ihn die schwarze Kabelgummiwurst an der Wand der höllerschen Dachkammer wahnsinnig, durch die die Denkkammer zu Dressierkammer oder besser zur Folterkammer wird: Roithamer scheint von Höller dressiert und zum ständigen Hinschauen genötigt zu werden. Während für Roithamer primär das perspektivische Zuschauen wichtig ist, bzw. er dazu zumindest in der zur Folterkammer mutierten Dachkammer perspektivisch gezwungen wird (dafür bürgen die Requisiten der Kammer wie die Gummiwurst und der gut kalkuliert angeordnete Schreibtisch) und dadurch das Präparieren der lebendigen Materie zum immateriell-medialen Kunstwerk der Ästhetik wird, versucht der Ich-Erzähler wegzuschauen, anders zu sehen, eine andere Sichtweise zu finden: zu *sichten*, die Ferne und das Fremde anzuvisieren.

Darüber hinaus gibt es parallel zu dieser Szene mit dem Aus- und Einpacken des Nachlasses auch ein Licht-Finsternis-Spiel: Höller macht inzwischen das Licht in der Werkstatt aus und der Erzähler wird dadurch verunsichert. Er kehrt immer wieder darauf zurück. Seine Gedanken kreisen um die Finsternis. Er wartet auf das Licht, indem er paranoid darüber nachdenkt, ob Höller ihn heimlich beobachtet.

Und da die Papiere Roithamers, wie ich weiß, fast nie gekennzeichnet sind, keine Seitenziffern und sofort, musste ich glauben, die Papiere niemals mehr in Ordnung zu bringen, ein solches Ordnen machte mich ja verrückt, dachte ich [...]. Und ich saß auf dem alten Sessel und sagte mehrere Male wieder ordnen und sichten, sichten und ordnen, bis ich es sooft gesagt hatte, dass ich auflachen musste, ich lachte laut, ganz laut auf. Darauf war es so still wie noch nicht. Der Höller hatte das Licht ausgedreht und ich stand auf und schaute hinunter und sah, dass es in der höllerschen Werkstatt, in der Präparatur, finster war.⁴⁵

Am Ende des ersten Teiles des Romans findet aber eine Kehrtwende statt: Der Ich-Erzähler dreht das Licht in der höllerschen Dachkammer als ein Gegenlicht selbst wieder auf und verkehrt und verzerrt dadurch auch die Perspektive. Indem er nicht mehr als möglicher Fluchtpunkt, ganz der Perspektive des höllerschen „Hellhörer“-Systems ausgeliefert, da steht, sondern selbst wahrzunehmen beginnt, wird er zunächst selbst getäuscht. Es kommt zu einer Täuschung der Sinne, um kurz darauf - gerade durch diese Verirrung - zu einem neuen Sehen und Sichten zu gelangen. Die von dem Präparator angebotene und sogar aufgezwungene Perspektive bricht ab, scheitert. Anstelle einer Ästhetik des scheinbar Lebendigen durch ein Totes, also anstelle der Illusion der Repräsentation in Form von Präparierung im Sinne einer Korrektur an Naturgeschöpfen, dominiert von da an ein Versuch der sinnlich-lebendigen Präsenz der Aisthetik. Anstelle einer aus toten Vögeln geschaffenen Taxidermie (im Griechischen bedeutet *táxis* Ordnung) eines bestehenden Naturalienkabinetts und anstelle des den Regeln der Statik

44 Ebd., S. 160.

45 Ebd., S. 183.

gehorchenden Kegels der Schwester als zum Kunstwerk gewendeten Naturschöpfung zeigt sich im weiteren eine Art Hohlraum von Sichten und Ordnen. Dies offenbart sich aber nicht in Form von logischer (An)Ordnung eines Sich-Zeigens, sondern im Rahmen eines *Aperçus*: Es wird der Versuch einer Annäherung an den Nachlass als ein Ganzes unternommen. Zugleich erfolgt aber eine Erschütterung des Originalen als etwas Fremdes.⁴⁶ Der Erzähler wendet sich ab und um, sieht nicht mehr durch das transparente Fenster in die Werksatt hinein, um ein Vorbild zu finden und es abzubilden, sondern umgekehrt. Er glaubt nicht mehr daran, dass das Licht aus der Werkstatt in seine chaotischen Gedanken Ordnung bringt. Das Licht macht vielmehr alles nur opak. Indem es aber ausgelöscht wird, wird das Bild in Bewegung versetzt. Der Erzähler wird zum Opfer seiner eigenen Augen, es kommt zu einer Sinnestäuschung: Höller sitzt nicht mehr in der Präparatur, sondern erscheint als Gespenst in seinem eigenen Haus. Anstelle der Kunstnaturschöpfungen des Naturalienkabinetts zeigt sich Höller gespenstisch-lebendig in der Dachkammer und bringt alles in Bewegung. Von da an tritt man nicht einfach in etwas Gegebenes hinein, um es zentralperspektivisch zu betrachten und zu lesen, sondern es zeigt sich eine Konstellation des Neu-Installierens des Textraumes: der (schein) tot-starre Nachlass wird zu einem lebendigen, raumbildenden Akt. Es entsteht ein neuer Kegel mit Hohlräumen.⁴⁷

All das geschieht gleichsam anamorphotisch am Rande des Textes und des Sehkegels. Scheinbar lässt sich im Weiteren, im zweiten Teil des Romans das Zentrale, das Origo, also Roithamer, ohne jedwede Korrektur aussprechen, doch stimmt dies gleichzeitig auch wieder nicht. Immer winkt einem der Erzähler zu. In der Folge kippt das Allgemeine, Existenzielle, Sprachlich-Sagende der Perspektive von Roithamer und damit die beinahe Vernichtung des Schrift-Werkes als eine paradoxe Idealisierung der logisch-

46 In den *Wahlverwandtschaften* wird das Naturalienkabinett des scheinbar Lebendigen in den Tagebuchaufzeichnungen Ottiliens eindeutig in Frage und in Opposition zu einer lebendigen Annäherung an die Natur gestellt: „Nur der Naturforscher ist verehrungswert, der uns das Fremdeste, Seltsamste mit seiner Lokalität, mit aller Nachbarschaft jedes Mal in dem eigensten Elemente zu schildern und darzustellen weiß. [...] Ein Naturalienkabinett kann uns vorkommen wie eine ägyptische Grabstätte, wo die verschiedenen Tier- und Pflanzengötzen balsamiert umherstehen. Einer Priesterkaste geziemt es wohl, sich damit in geheimnisvollem Halbdunkel abzugeben; aber in den allgemeinen Unterricht sollte dergleichen nicht einfließen, um so weniger, als etwas Näheres und Würdigeres sich dadurch leicht verdrängt sieht. [Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Wahlverwandtschaften*. In: Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 6 Romane und Novellen 1. Hg. von Erich Trunz. 14. überarbeitete Auflage, München: C.H.Beck (1981) 1996, S. 416]. Sie beneidet den Reisenden, der „solche Wunder mit andern Wundern in lebendiger, alltäglicher Verbindung sieht“ (ebd.)

47 Vgl. Franz Plötzl: *Der Turm* (<http://www.ploetzl.at/pub/derturm/fr-turm-2-701.htm> [letzter Abruf am 11.11. 09] Der Autor findet Analogien und zieht eine Parallele anhand von den beiden Prinzipien des Kegel-, bzw. des Spiralprinzips zwischen den Konstruktionen in der Natur und in der gebauten Umwelt. Das Spiralprinzip sei ein kompaktes Wachstum – Maximum an Stabilisierung, durch ein Minimum an Material, wobei die Elastizität durch Hohlräume erhöht wird.

absoluten Form um. Das Ganze zeigt sich in Polaritäten. Es entsteht eine spiralförmige Metamorphose innerhalb des Systems. Die zweite Hälfte des Romans zeugt also nicht von einer Ordnung im alltäglich-systematischen Sinne des Wortes. Es geht eher um Bruchstücke. Doch entsteht ein Text, in dem sich Sprachlosigkeit und Schweigen gegenüber der Materie des Textes anamorphotisch-amedial zeigt.

2. Exkurse: Wittgensteins *ana-architectura*

Wie kann aber all das über Goethe hinaus mit Wittgenstein, mit der im Text waltenden (Parasiten)Paraphrase des Philosophen in Zusammenhang gebracht werden? Wenn man nochmals zur gelben Rose des Angelus Silesius zurückkehrt, findet man einen idealen Knotenpunkt zwischen dem schon erwähnten (Sich)-Zeigen(den) der Ästhetik und der Philosophie des Bauens bei Wittgenstein. Darüber hinaus muss auch noch ein wenig ausführlicher erörtert werden, wie die Anamorphose im bernhardschen Roman (mit Wittgenstein) Raum gewinnt.

Wie am Anfang bereits angedeutet, spielt Wittgenstein, bzw. spielen die Wittgenstein-Paraphrasen in beiden untersuchten Texten eine zentrale Rolle. In *Goethe schtirbt* ist es klar formuliert, indem Goethe absurd, fast wie auf einen Erlöser auf Godot-Wittgenstein wartet. Aber er kommt doch nicht, bzw. ist als Parasit präsent und führt zu einer spiralenartigen Metamorphose in Goethe selbst. Goethe zeigt sich als das Andere seiner selbst und zugleich von Wittgenstein. In der *Korrektur* ist die Parallele auch nicht zu übersehen. Es gibt ja allzu viele Übereinstimmungen zwischen Roithamer und dem Philosophen und man findet auch direkte Hinweise auf eine Relation zwischen ihnen:

Die ihm wichtigsten Bücher sind rasch aufgezählt und ich kannte sie durch immer wiederkehrende Bemerkungen Roithamers, in welchen er einen Zusammenhang zu diesen Büchern hergestellt hatte, im Grunde waren es die immer gleichen Montaigne, Novalis, Hegel, Schopenhauer, Ernst Bloch und weil er in ihnen sich selbst zu erkennen glaubte, die Schriften von Wittgenstein, welcher aus der gleichen Landschaft wie Roithamer gekommen und immer ein aufmerksamer Beobachter der roithamerschen Landschaft gewesen war [...] ⁴⁸

Meines Erachtens existiert aber nicht nur Roithamer als „Wittgensteins Neffe“, sondern auch der Ich-Erzähler *erlebt* eine andere Version der wittgensteinschen Existenz. Dieser Aspektwechsel ist im Grunde genommen nicht endgültig, sondern eine Hinkehr zum Anderen, wie man sie im Wittgensteinschen Oeuvre gut beobachten kann: vom Sagen zum (Sich)Zeigen. Sie besteht demnach nicht darin, dass es einen Unterschied gibt zwischen Sagen und Zeigen, da diese Unterscheidung bei Wittgenstein von Anfang an präsent ist, sondern, darin dass seine Philosophie früher vom formal-logischen Sagen her

bestimmt war. Er wollte ja eine ideale, perfekte Form-Sprache, eine Kunstsprache erreichen. So kann auch im Roman Bernhards der Kegel zunächst als logisch-wesentliches, symbolisches Abbild der Schwester gelten, weil laut Wittgenstein nur Sätze etwas abbilden können. Dementsprechend verfasst Roithamer einen Satz-Kegel als logische Form. Aber die Logik scheitert. Merrill B. und Jaakko Hintikka weisen in ihrem Buch *Untersuchungen zu Wittgenstein* auf Folgendes hin: „[s]obald Wittgenstein seine frühere phänomenologische Basissprache gegen eine physikalische Umgangssprache eintauscht, steht er vor einer ganzen Reihe neuer Probleme.“⁴⁹ Laut den Autoren geht es darum, dass Wittgenstein die Frage erörtern wollte, wie die Phänomene des Gesichtsraumes in der Sprache des Raumes der euklidischen Geometrie zum Ausdruck gebracht werden können. Wittgenstein formuliert sein Problem wie folgt in einer seiner, Manuskript gebliebenen Schriften: „»Die große Frage ist: kann man die „Verschwommenheit“ des Phänomens in eine Ungenauigkeit der Zeichnung übersetzen?«“⁵⁰ Im Weiteren wird auch eine andere Textstelle, diesmal aus den *Philosophischen Bemerkungen* (III. 38) zitiert – »Wo knüpft das Zeichen an die Welt an?«.⁵¹

Felix Gmür untersucht in seinem Buch über die Ästhetik Wittgensteins Möglichkeiten dieser Anknüpfung: u.a. das Wittgenstein-Haus, das architektonische Zeigen bei Wittgenstein.⁵² Er ist der Meinung, dass das Haus keine „dreidimensionale Veranschaulichung des logischen Raumes“ des *Tractatus* sei. Gmür versucht ferner eine Antwort darauf zu geben, wie die drei Arten des Zeigens im *Tractatus* in Wittgensteins Denken nach 1929 fortleben. Er spricht über das sprachliche Zeigen hinaus über zwei weitere, so über das stilistische Zeigen, das mit dem transzendent-mystischen im *Tractatus* in Zusammenhang steht.⁵³ Das stilistische Zeigen kann nach Gmür noch ergänzt werden, nämlich durch das Haus „vor dem Hintergrund von Sagen und stilistischem Zeigen“⁵⁴ Dieter Mersch betont auch eine Art Kontinuierlichkeit im Werk von Wittgenstein anhand des Zeigens, was aber seines Erachtens eine Art Aufhebung sei.⁵⁵ Im *Tractatus* – auf den Goethe in *Goethe schreibt* als ein Basiswerk, sogar als eine Bibel hinweist („Ende Feber fast ausschließlich, gleichsam zur tagtäglichen Morgenübung mit Riemer [...] mit dem *Tractatus logico-philosophicus* beschäftigt“ Gs, S.1) –

49 Hintikka, Merrill B. / Hintikka, Jaakko: *Untersuchungen zu Wittgenstein*. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 227.

50 Zitiert nach Hintikka 1990, S. 219.

51 Ebd., S. 227.

52 Vgl. Gmür, Felix: *Ästhetik bei Wittgenstein. Über Sagen und Zeigen*. München / Freiburg: Karl Alber 2000.

53 Vgl. ebd., S. 38.

54 Ebd., S. 39.

55 Mersch, Dieter: *Setzungen: Wittgensteins Stil im Tractatus*. In: Bezzel, Chris (Hg.): *Sagen und zeigen. Wittgensteins „Tractatus“, Sprache und Kunst*. Berlin: Parerga 2005, S. 145-157.

handelt es sich durchweg um diskontinuierliche Setzungen, deren Gliederung konzentrischen Kreisen ähneln, die ihre Tiefe fortwährend vergrößern, indem sie sich gleichsam in der Mitte zusammenziehen [...] Dennoch gibt es am Ende dieser kontinuierlichen Klärungsarbeit einen plötzlichen, unmotiviert scheinenden Themenwechsel, der unversehens ins Metaphysische umschlägt und zu den großen Themen der Ethik, Ästhetik und des Mystischen überleitet – Erwägungen, die eher hastig und aperçuhaft zusammengestellt wirken, um zum Schluss mit der Gebärde der Selbstverwerfung in ein grandioses Paradox zu münden, das [...] alle Philosophie ans Ende bringt, indem es diese einem generellen Unisinnigkeitsverdacht aussetzt. [...] Hier verkündet jemand offensichtlich letzte Wahrheiten – ganz im Gegensatz zu den *Untersuchungen*, die lediglich aufzuweisen suchen, die behutsam fragen und zu zeigen oder mittels „Erfindung von Beispielen“ den Lesern als Gesprächspartner in diese oder jene Richtung zu lenken trachten.⁵⁶

Die Setzung eignet sich laut Mersch zum Zeigen der Kluft. So geht bereits die frühe Sprachphilosophie Wittgensteins auf maßgebliche Unterscheidung zwischen *Sagen* und *Zeigen* ein.⁵⁷ Dieser Zeigen-Charakter, der anfangs noch einen Ursprung markiert, wird später weitergeführt und kippt um: nicht der Ursprung an sich wird anvisiert, sondern das Zeigen als Ursprung und Ende zugleich. Es wird also ein im Ursprung waltendes End-Ereignis (voraus)gesetzt, worauf Wittgenstein enigmatisch in dem schon zitierten Vorwort der *Philosophischen Bemerkungen* hinweist. Aber noch wichtiger ist, was Mersch hier betont:

andererseits kennt Wittgenstein auch eine intransitive Verwendung von „Zeigen“, ein Zeigen ohne „etwas“, vielmehr einen Selbstverweis der Rede oder des Sprechens auf *sich*, seine Performativität, seine Ästhetik. Für solches Zeigen wird der Ausdruck des „Mystischen“ reserviert – *es zeigt sich, es ereignet sich*.⁵⁸

Gerade um die Metamorphose dieses mystisch-stilistischen (Sich-)Zeigens geht es im Fall des Wittgenstein-Hauses. Gmür ist der Meinung, dass das Haus nichts mit der Logik im *Tractatus* zu tun hat, denn die Logik sei allein auf die Sprache, auf den Symbolismus beschränkt. Die Logik klärt die Sprache, das Sagen. Analog dazu, aber doch nicht übereinstimmend damit, ist die Aufgabe der Architektur eine Art „Klärungswerk“. Diese hat aber mit dem Symbol nichts mehr zu tun, sondern gilt eher als Geste: „Wer staunt, der stammelt oder schweigt. [...] Dann kann anstelle eines Wortes eine Geste treten, die meist mehr »sagt« als tausend Worte.“⁵⁹ Obwohl Wittgenstein über seine Philosophie als *Klärungswerk* spricht, versteht er unter seinem Stil doch nicht ein „neues Zurechtstutzen“ der alten Sprache, sondern eine Art tastendes Ansprechen, in dem sich immer wieder Anderes zeigt. Im Weiteren wird von Gmür in der Tat präzise festgestellt, dass es im Falle der Geste der Architektur doch nicht um ein Sagen, sondern um ein mystisch-intransitives Zeigen geht – ähnlich der Rose des Silesius:

56 Ebd., S. 146f.

57 Vgl. Mersch 2005, S. 148.

58 Ebd., S. 150.

59 Vgl. Gmür 2000, S. 146f.

Es ist in der Tat schwierig anzunehmen, daß die Architektur etwas sage. Das Sagen sollte man wirklich, will man mit Wittgenstein reden und unterscheiden, auf das Verbale beschränken. Am besten interpretiert man die architektonische Geste wie die Melodie als Tautologie. Das Haus an der Kundmannngasse sagt nichts außerhalb seiner selbst. [...] Die Architektur genügt sich selbst wie die Rose des Angelus Silesius. Den Gedanken, den die Architektur des Palais Stoneborough ausdrückt, erkennen wir als Geste, d.h. im Modus des Zeigens. [...] Wittgensteins Haus ist der Versuch einer authentischen architektonischen Geste, die in einer späteren Zeit seine Bewunderung für eine frühere Kultur zeigt. [...] »Haus ist Haus«, »Palais ist Palais«, »Klassizismus ist Klassizismus«⁶⁰

Wenn wir jetzt nochmals den bernhardschen Text im Kontext des Zeigens als Geste der Baukunst kurz anvisieren, lässt sich der Text bei und für Bernhard nur scheinbar als ein toter Text betrachten, der die eigenen Spuren allmählich und endgültig hinter sich lässt. Vielmehr handelt es sich um zeigende Gesten des Andenkens via gebauter Räume und Gebäude. Um das zu erörtern, sollte man auch die Opposition von Architektur und Baukunst in Betracht ziehen: Roithamer wehrt sich dagegen, seine Tätigkeit als Architektur zu bezeichnen. Vielmehr spricht er ausschließlich von Baukunst.

*Das Wort Architekt oder Architektur hasste er [...], auch Höller hatte sich angewöhnt, die Wörter Architekt und Architektur nicht zu gebrauchen, wir sagten, wie Roithamer selbst, immer nur Baumeister oder Bauwerk oder Baukunst, dass das Wort Bauen eines der schönsten sei, wussten wir seit Roithamer darüber gesprochen hat, in eben der Dachkammer...*⁶¹

Er hat recht, obwohl seine Argumente falsch sind: wenn Kunst eine mimetisch-sagende ist, ist Roithamer ein Baukünstler, obwohl paradoxerweise immer an Zahl und Maß gebunden. Die echte Architektur, die ursprüngliche hat zwar etwas mit *téchnē* zu tun, aber im Sinne des Zeigenden. Zunächst implizieren also die oben kurz angeführten Zitate und Gedankengänge eine nähere Herangehensweise an die Fragen nach der Architektur, und zwar in zwei Hinsichten: Einerseits in Bezug auf die Ableitung des Wortes aus seinen griechischen Wurzeln *archein* und *tékton* (*téchnē*) und zweitens hinsichtlich einer Gegenüberstellung zwischen Architektur(theorie) und einer Philosophie des Bauens. *Arché* bedeutet Anfang, Ursprung, Quelle, es rührt vom Verb „archein“ her, das auch „versuchen“ bedeutet: „Der erste Anfang ist eine Versammlung.“⁶² In der Grundlegung der Arche steckt jedoch schon immanent die Spaltung, deshalb ist das Bauen schon eine Freilegung von etwas im Voraus Gegebenem. Der Anfang, der kein richtiger Anfang im Sinne eines Apriori ist, der hingegen in sich gespalten ist und doch als ein Versuch verstanden werden muss, sich in sich zu versammeln, führt uns zu einer Spaltung. Die Architektur ist mit Entscheidungen gekoppelt, die durch Planungstechniken ausgedrückt werden und soziale Funktionen haben: „Die Architektur ist also Raumgestalterin nach den Idealfomen der menschlichen

60 Ebd., S. 147ff.

61 Bernhard: Korrektur, S. 14. (Hervorhebung von Th. Bernhard)

62 Schwarte 2009, S. 15.

Raumanschauung⁶³. Das Bauen führt im Gegenteil zurück zum reinen Handwerk, zum sinnlichen Aufriss des Stoffes, der Materie. Es gibt in dieser Hinsicht einen wesentlichen Unterschied zwischen einer auf ideologisierten subjektiven Techniken basierenden Planungs-ideologie als Architekturtheorie und einer Philosophie des Bauens.⁶⁴ Diese letztere – worauf auch Schwarte mit Nachdruck hinweist – „geht von einem umfangreicheren und ungewisseren Architekturbegriff aus; sie unterstellt nicht ohne weiteres, dass das Wesentliche an der Architektur das Planen und Ausführen von Gebäuden ist.“⁶⁵ Das Andere der Architektur oder auch die „Ana-Architektur“ sei demnach Befürworter der Zufälligkeit, Kontingenz und Singularität der Erkenntnisse, indem die Architektur der Messbarkeit diese in systematisch begründeter Form eines vernünftigen Ganzen überwinden mag.

Goethe selbst schreibt in ganz ähnlicher Weise über die mögliche „Anarchie“ der Architektur in seinen beiden Textfassungen zur deutschen Baukunst (*Von deutscher Baukunst* 1772 bzw. *Von deutscher Baukunst* 1823).⁶⁶ Die Schönheit der Gebäude, der Architektur zeigt sich nicht an „Maß und Proportion“, sondern etwa im Verworrenen und wird dadurch zu *ana-architectura*:

Um diese Behauptung noch weiter zu treiben, sag' ich, dass die Schönheit, welche aus Maß und Proportion entspringt, keineswegs kostbarer Materien und zierlicher Arbeit bedarf, um Bewunderung zu erlangen; sie glänzt vielmehr und macht sich fühlbar, hervorblickend aus dem Wüste der Verworrenheit des Stoffes und der Behandlung.⁶⁷

Der Ich-Erzähler in *Korrektur* lässt das Ganze des Nachlasses auf ähnliche Weise sich versammeln, indem er es paradoxerweise verzerrt und anders erscheinen lässt. In *Goethe schtirbt* liest man auch über eine Versammlung an der Grenze zum Tod: am Sterbebett.

Die Textmetapher, das Testament (Vermächtnis), stimmt in *Korrektur* nicht mehr mit einer endgültig-statischen Grabkammer oder einem toten Monument überein, sondern wird dadurch lebendig, dass der Erzähler den Text immer wieder umkippen lässt. Es handelt sich nicht nur darum, dass das Andenken an die Kindheit Roithamers bis zum Vernichten korrigiert und damit fast vernichtet, ausgelöscht oder destruiert wird,

63 Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 470-485, hier: S. 472.

64 Vgl. dazu Schwarte 2009, S. 20-21.

65 Ebd., S. 22.

66 Darüber hinaus kehrt Goethe zum Gedanken über Bauen, Gebäude, Architektur in seinem autobiographischen Werk *Italienische Reise* (das übrigens auch in Hinsicht auf das Projekt um das Arkadische als grundlegend gilt) immer wieder zurück. Man denke nur an die Notizen in bezug auf Palladio im Venedig-Kapitel u.a. Dazu und mehr siehe: Rauscher, Edina: Venedig: Ein Ort des (A)Medialen? Goethesche Grenzüberschreitungen im Venedig-Kapitel der Italienischen Reise, 2008 (Manuskript-Fassung).

67 Goethe, J.W. von: *Von deutscher Baukunst* (1823). In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 12, Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Hg. von Erich Trunz. 12. durchgesehene Auflage, München: C.H. Beck (1981) 1994, S. 177.

wobei das Baukunstwerk des Kegels als Vollendung und Aufhebung der Kunst anstelle des physischen Natur-Lebens steht. Diesen Aspekt, diese Perspektive vertritt der (Bau)-Künstler, der Autor, der das Medium lediglich immateriell zum medialen Dispositiv zu machen sucht, als Übertragungsmedium für das Eigene, für den Geistesmenschen, der das Medium völlig unter Kontrolle hält. So eignen sich das Präparieren und damit auch die Korrektur zur scheinbaren Perfektion der Position und der Perspektive des Ich im Kunstwerk, das letztendlich als stilles Medium funktioniert und sowohl für das Bauen als auch das Korrigieren wie Präparieren zur Verfügung steht. Demgegenüber wird das Mediale in einer anderen Weise aufs Spiel gesetzt, indem der anonyme Ich-Erzähler sich allmählich in die Fugen der Textvorlage einlässt. Das symbolische Zeichensystem, das mediale Schriftdenkmal des Kegels, in welchem die Schrift endgültig zur tot(al)en Form wird und versteinert, wird dadurch in Bewegung gesetzt: in den Fugen des Medialen zeigt sich das Amediale als das Offene, als Lichtung. Der Leser-Herausgeber-Erzähler betrachtet die letzte Version des Manuskripts nicht als endgültig und auf diese Weise perfekt, sondern zieht auch die früheren Phasen und Versionen der Textfassung mit ins Spiel hinein, d. h. das Bauen gipfelt nicht in einem einzigen medialen Konstrukt, sondern es wird in einem lebendigen, spiralisierenden Prozess für sich selbst stehen.

3. Anamorphosen des (Seh)kegels. Lichtung

Zum Schluss sollte noch kurz erörtert werden, auf welche Art und Weise die Parasiten die Systemräume in den beiden untersuchten Texten Bernhards (sich zeigend) aushöhlen. Dazu soll man auf das Phänomen der Anamorphose detaillierter eingehen. Der Erzähler taucht in der zweiten Hälfte von *Korrektur* immer wieder blitzartig in den Inquit-Formeln wie „so Roithamer“ am Rande des Textes auf. Der starre Satzkegel aus „Millionen von Linien und Zahlen und Ziffern“ (22) wird durch eine mystische Metamorphose zu einer sich wiederholenden Spirale von Seitenblicken. Analog dazu lässt sich die Schrift *Goethe schtirbt* als eine Art Randbemerkung oder Notiz zur kanonischen Biographie Goethes betrachten. Goethe nistet sich in sein eigenes, planmässig gebautes Haus als Gespenst ein, um dieses gerade am Totenbett zu einer lebendigen Performanz zu machen. Beide Metamorphosen bleiben zwar innerhalb des Vorgegebenen, aber sie lassen es (ironisch) verzerrt erscheinen. Dieter Mersch untersucht in einem seiner Essays formale Systeme und Kalküle in Relation zu ihren Grenzen.⁶⁸ In

68 Mersch, Dieter: Abbild und Zerrbild. Zur Konstruktion von Rationalität und Irrationalität in frühneuzeitlichen Darstellungsweisen. In: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzik (Hg.): Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert. Berlin: Walter de Gruyter 2006, S. 21-41.

diesem Zusammenhang werden auch die Geometrie und das perspektivische Sehen erwähnt, deren aporetische Formen Zerrbilder oder Anamorphosen sind. Das perspektivische Sehen, das medial-technisch vermittelt und so instrumentiert ist, bedeutet „das Sichrichten auf einen festgelegten Punkt, das einer Dressur“⁶⁹ gleicht, ähnlich wie die auf die höllersche Werkstatt zentral fokussierte Dachkammer mit all ihren Requisiten wie der Gummiwurst und dem Schreibtisch zu einer Kammer der (sanften) Dressur wird. Mersch fügt noch hinzu, dass „[d]ie Zentralperspektive selbst ein Instrument zur Hervorbringung von Sichtbarkeit [bildet]; es gehorcht nicht der *visio*, der Sicht, sondern erzeugt Visualität“⁷⁰. Was uns aber unserer Interpretation der bernhardschen Texte noch näher bringt, ist ein Zitat von Leonardo da Vinci:

Die Perspektive ist nichts anderes als wenn man eine Szene hinter einem flachen und gut durchsichtigen Glas sieht, auf dessen Fläche alle Gegenstände aufgezeichnet sind, die sich hinter diesem Glas befinden: Sie lassen sich durch Pyramiden zum Punkt des Auges hinführen und die Pyramiden werden von der genannten Glasfläche geschnitten.⁷¹

Die Zentralperspektive, nach der sich Roithamer durch den Blick aus dem Fenster auf die höllersche Dachkammer orientiert und welche von ihm transformiert wird, wäre also nur ein Schnitt aus dem ganzen Sehkegel, aus den Spiralen der Pyramide. Man kann die ‚Anamorphose‘ (griech.: *anamórphosis*) hingegen als eine Art ‚Wunderkammer der Perspektivkonstruktion‘ bezeichnen⁷².

Ihrem Repertoire entsprungen, löst sie die Darstellung auf und verwischt die Linien der Sichtbarkeit. Gleichwohl handelt es sich noch nicht, wie in der Kunst der Romantik, um die Darstellung eines Undarstellbaren, sondern umgekehrt um die Kenntlichmachung einer Grenze, die freilich *als* Grenze das gesamte Dispositiv wie auch das mathematische System der euklidischen Geometrie und seine Instrumentierung voraussetzt und in seiner Gültigkeit bestätigt. An dessen Umbruchstellen schleichen sich jedoch Mysterien und Irrationalitäten ein.⁷³

Mersch ist der Meinung, dass die mysteriösen Anamorphosen „wie ein Parasit im Dispositiv der Sichtbarkeit“ nisten, um dessen Ordnungen auszuhöhlen“⁷⁴ und darüber hinaus „das euklidische System bis zu seiner äußersten Spannung“ zu verzerren, nicht indem es dieses relativiert, „sondern [indem es] gleichsam an dessen Ursprungsstelle ein Anderes [enthüllt]“.⁷⁵

69 Ebd., S. 24.

70 Ebd., S. 25.

71 da Vinci, Leonardo: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Übs. von Marianne Schneider. Hg. von André Chastel. München: Schirmer Mosel 1990, S. 246. Zitiert nach: Mersch 2006, S. 28.

72 Vgl. Mersch 2006, S. 31.

73 Ebd., S. 31.

74 Vgl. ebd., S. 34.

75 Vgl. ebd., S. 36.

Wenn wir einen Schritt weitergehen, muss auch ein anderer Aspekt der Anamorphose mit in die Diskussion einbezogen werden, nämlich die *Theatralisierung* des Bildes oder *kinesis*, worauf jüngst Kyung-Ho Cha und Markus Rautzenberg in ihrem Buch *Der entstellte Blick* aufmerksam gemacht haben.⁷⁶ Das Performative an der Anamorphose zeigt sich bevorzugt dort, wo Sehen und Hören miteinander korrelieren. Die Melodie, die Musik und die Wichtigkeit des Hörens sind für Roithamer schon immer wichtig, – aber eher noch im Sinne eines adäquaten Mediums der Vermittlung anstelle des Lesens und Sehens. Das Hören gewinnt aber als Geräusch durch den Ich-Erzähler/Korrektor immer mehr an Bedeutung, nachdem das Licht zunächst ausgelöscht dann wieder angemacht wurde. Der Erzähler fängt in der (Geistes)Dämmerung an, fast wie wahnsinnig zu hören:

als hätte ich ein Geräusch aus der höllerschen Werkstatt, aus der Präparatur herauf gehört [...] Tatsächlich mußte ihm, dem Höller, jetzt ein harter metallischer Gegenstand aus der Hand gefallen sein, denn ich hörte das Fallen eines Metallgegenstandes in der Werkstatt. Aber immer: warum dreht er das Licht nicht mehr auf?⁷⁷

Später macht er selbst ein knallendes Geräusch, wobei er das Licht anmacht, vom Fenster zurücktritt, stolpert und den Kleiderständer umwirft. „Unmittelbar darauf war die Tür aufgemacht worden und der Höller stand in der Tür, im Nachthemd. [...] Wortlos war er.“⁷⁸ Genau dieses (Sich)-Zeigende am Geräusch, das gleichzeitig ein Verschweigen ist, wie zuvor „die Melodie der Tautologie“ der (gelben) Rose des Angelus Silesius und die Baukunst(theorie) Wittgensteins, deutet im Weiteren auf die anamorphotischen Aspekte des Textes. Heidegger, den die Herausgeber des Buches *Der entstellte Blick* auch zitieren, stellt der Welt ein anderes Seinsverhältnis, nämlich das der Griechen als Bild entgegen.⁷⁹ Vom Sein angeschaut sein, „verweist exakt auf eine Art des Sehens, die nicht entlang der cartesianischen Mortifikation der zum Bild geronnenen Zentralperspektive zu denken ist, sondern Sehen mit dem Widerfahrnischarakter des Hörens korreliert.“⁸⁰ Dieses andere Sehen wird dann mit einer Räumigkeit in Korrelation gebracht, die meist ungelichtet bleibt.

Wenn wir jetzt nochmals zu Wittgenstein zurückkehren, können wir neben seiner Baukunst und der Ästhetik des Zeigens auch unmittelbar Analogien zur Anamorphose herstellen. Während die symbolische Zentralperspektive dazu tendiert, „ihren medialen Charakter zu verschleiern, sich selbst als die dem Wesen der Dinge allein angemessene-

76 Vgl. Cha, Kyung-Ho / Rautzenberg, Markus (Hg.): *Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie* München: Fink 2008, S. 15.

77 Bernhard: Korrektur, S. 190.

78 Ebd., S. 192.

79 Vgl. Heidegger, Martin: *Die Zeit des Weltbildes*. In: Ders.: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann 1950, S. 75-96. Zitiert nach: Cha, Kyung-Ho / Rautzenberg, Markus 2008, S. 17.

80 Ebd., S. 17.

ne Art der Darstellung und was sie zeigt als unvermittelte Natur auszugeben“⁸¹, wäre die Anamorphose dagegen eine Art amediale Medialität, wobei das materielle (Sich)-Zeigen des Mediums plötzlich in Erscheinung tritt. David Lauer untersucht Wittgensteins Wahrnehmungs- bzw. Sehtheorie anhand der Körpertechnik der Anamorphose. Er ist der Meinung, dass Wittgensteins Position des Dritten, also eines *terminus medius* zwischen einer empiristischen und einer rationalistischen Philosophie gerade dadurch zu erklären ist. Die Wahrnehmung einer Anamorphose sei, mit Wittgenstein gesagt, ein „Aspektsehen“, ein „Sehen-als“. Es geht in dem Fall um ein Aufleuchten des Aspekts: „Es geht ihm um die Erfahrung, in der ein Phänomen, das zunächst keinen Sinn zu haben schien, plötzlich unter einem bestimmten Aspekt, d.h. als etwas gesehen wird“⁸².

Im Weiteren wird *hervorgehoben*, dass das Aspektsehen, das mit der Anamorphose analog sein solle, für die Wittgensteinsche Philosophie von außerordentlicher Bedeutung ist. Obwohl es in Relation mit den begrifflichen Praktiken der Sprachspiele erwähnt wird, erscheint aber selbst stets in einem negativen Kontext. Aspektsehen hat nämlich mit dem Denken nichts zu tun. Das eine ist eine körperliche Funktion, das andere ist Wissen und Urteilen. Man denke hier besonders an die beiden Protagonisten in *Korrektur*: Roithamer versucht alles in seinem Kopf zu klären; alles durch den Filter des Denkens in Zahl und Maß zu beobachten und zu verrichten. Der Erzähler hingegen gibt diese Strategie auf und beginnt sinnlich wahrzunehmen: zu sehen und zu hören. Er will den Nachlass nicht mehr lesend verstehen und klären, sondern sich ihm nähern – im leiblichen Sinne des Wortes, weil der Nachlass in einem Riesenhaufen von Tausenden Seiten ohne Seitenzahl wie in einem neuen Kegel mit Hohlräumen vor ihm steht. Wenngleich Roithamer-Wittgenstein – worauf schließlich auch Lauer in seinem Beitrag abzielt – wahrnehmend zu verstehen versucht und immer öfter reflektiert, dass es verfehlt sei, „ausschließlich nach meinem Plan und nach einer toten Geometrie [zu] handeln“⁸³. Oder er es schwer findet, „[d]ass [er] es aus dem (meinem) Kopf in den geometrischen Punkt stellen muss. [...]“, wobei er noch hinzufügt: „Die grösste Klarheit in der Nacht, Ausnahmezustand des Kopfes, [...] in der Frühe zerfällt der Kegel in meinem Kopf“⁸⁴ und auch die Irritation an dieser Arbeit nimmt immer mehr zu. Aber trotz dieser Irritation und Aussagen wie „und wenn sich ein Anderer genau an meine Notizen, an meine Pläne, an alles, das ich in Bezug auf den Kegel im Kopf habe, hält, ist es doch nicht der gleiche Kegel“⁸⁵ oder: „die Mathematik vernichtet uns, die Unnatur

81 Lauer, David: Anamorphotische Aspekte. Wittgenstein über Techniken des Sehens. In: Ders.: Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie. München: Fink 2008, S.230.

82 Ebd., S. 234.

83 Bernhard: Korrektur, S. 332.

84 Ebd., S. 332.

85 Ebd., S. 333.

der Schule vernichtet uns, so Roithamer⁸⁶, und darüber hinaus trotz der Tatsache, dass es im zweiten Teil des Romans etliche Hinweise auf die Wichtigkeit des Sehens und Hörens gibt („wir gestatten uns nicht mehr, zu lesen. Hören und sehen (11. Mai), so Roithamer... In Anschauung der gelben Papierrose, nichts sonst (3. Juni)“⁸⁷, also trotz allerlei Hinweise auf andere Aspekte, wird das Aspektsehen seinerseits doch als „default mode“ der Weltbegegnung enthüllt. Er will einen dazu bewegen, diese Verzerrungen zu entzerren und den einen, endgültigen, ursprünglichen Sinn des Bildes zu entschlüsseln. Also, den *einen* adäquaten Versuch durchzuführen (wogegen sich Goethe immer wehrt und was er geradezu mit Nachdruck ablehnt). Diese *eine* Wahl ist für Roithamer der Selbstmord. Der Erzähler hingegen will das Wunder als Wunder erscheinen lassen und die Grenze des Urphänomens nicht übertreten. Der Erzähler, wie auch Goethe, lassen die Anamorphosen die Zentralperspektive des einen einzigen Sinnes des Kegels als Raum der Meditation sinnlich-spiralförmig performativ enthüllen und somit – von dem einen konzentrierten Raum des Medialen heraus – das Offene amedial aufleuchten. Es geht im Grunde genommen nicht mehr um die Dunkelkammer als technisch errichteten subjektiven Raum mit dem roten (Flucht-)Punkt der Zentralperspektive in der Mitte, die starr-tote Bilder erzeugt, sondern um eine *camera obscura* der Natur in der Lichtung.

Die Perspektive und das Phänomen der *camera obscura* fallen ja ursprünglich nicht zusammen. Während die Perspektive innerhalb eines künstlichen Raumes bewusst hergestellt wird, handelt es sich bei der *camera obscura* um ein *natürliches* Phänomen, das sich ohne technische Ausrüstung zeigt. Bei diesem letzteren geht es um ein Spiel des Dunklen und des Lichtes. Das Licht wirft in der Dunkelheit ein umgekehrtes „Bild“. Das Bild aber ist in dem Fall ein atmosphärisches: kein Bild, sondern ein Bildnis.⁸⁸ Diesem Natürlich-Bildlichen wird erst später durch die Perspektive eine Form, ein Rahmen gegeben. Es wird also herausdestilliert – und durch „wiederholte Spiegelungen“ stabilisiert – wie Roithamer den Versuch, trotz permanenter Widerstände, durchzuführen hofft. Die zentralperspektivisch organisierten Bilder sind aber lediglich Schnitte aus dem ganzen Sehkegel: wie auf eine Fläche projiziert und eingerahmt. Während also das eine (Ur)Phänomen räumlich, materiell-medial bedingt ist – ein dem Wohnen würdiges Bauen inmitten des Gevierts – wird das andere zum flachen, immateriell-technischen Dispositiv der toten Meditation. Durch die „Korrektur“ des Erzählers wird der Kegel – ähnlich der Rose von Silesius – nicht mehr zum symbolhaften Zeichen für die Verkörperung des Wesens der Schwester durch das Subjekt Roithamers („solange wir die Grenze, die äußerste Grenze, nicht durchstoßen haben, sind wir nicht wahnsinnig, so Roithamer.

86 Ebd., S. 360.

87 Ebd., S. 361.

88 Vgl. zum Begriff des Atmosphärischen und des Bildnisses: Böhme, Gernot: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München: Fink 2001.

In Anschauung der gelben Papierrose, nichts sonst⁸⁹), sondern zur Verwesung selbst. Der Kegel wird in seiner Vollendung verwesen, was jedoch kein Vorgang ist, keine Vernichtung im engeren Sinne des Wortes, sondern, wie das letzte Wort des Romans andeutet: Lichtung. Im geometrisch-perspektivischen System wird seine Existenz zwar verunsichert (sogar Roithamer muss Selbstmord begehen), aber die scheinbar statisch-zentralperspektivisch angelegten Bilder bestehen nicht disparat, sondern differenziert-undistanziert in einer lebendigen Spirale. Es wird also in der neuen Baukunst des Sichtens nicht einfach etwas herauskristallisiert dargestellt und neu ausgesagt (im Sinne eines idealen Kunstwerkes), sondern es zeigt sich im Augenblick der Solideszenz durch Erschütterung, eher aperçuartig als „eine Art Wahnsinn“ der *Dämmerung*, das Ausdrucklose, ohne dass man dabei die äußerste Grenze durchstossen würde. Heidegger macht mit Nachdruck darauf aufmerksam, dass das „Verhältnis von Licht und Lichtung schwer zu fassen [sei]. [...] Nicht geht das Licht der Lichtung voraus, sondern umgekehrt die Lichtung geht dem Licht voraus.“⁹⁰ [...] Heidegger spricht in Bezug auf die Lichtung demnach eher über ein dunkles Verstehen als ein leibhaftiges Zugehören zur Erde, zum Geviert.⁹¹ Roithamer beendet seinen Nachlass dadurch, dass er auf einen „bestimmten Zeitpunkt“ hinweist, auf den man sich immer bezieht. Er ergreift also einen Punkt im Zeitraumsystem, der aber paradoxer Weise eine sich bewegende Ausdehnung hat, eine prekäre Grenze bildet, wie die Kippkante, auf die er etwas früher hinweist. Es geht hier also nicht mehr um etwas Starres und Festgelegtes, um den einzigen (Flucht-)Punkt der Perspektive, sondern eher um einen sich wiederholenden Punkt in einem Spiralsystem, um eine Schwingung: um das Eine, das aber zugleich das Andere ist. „Das Ende ist kein Vorgang. Lichtung“⁹², liest man am Schluss des Romans, und wenn wir diesen Schluss parallel mit dem Endgeständnis des anonymen Goethebiographen in *Goethe schtirbt* interpretieren, wo anstelle von *Mehr Licht!* der Satz *Mehr nicht!* steht, kann man schon wieder Heidegger zitieren:

Lichtung besagt: lichten, Anker freimachen, roden. Das bedeutet nicht, dass es dort, wo die Lichtung lichtet, hell ist. Das Gelichtete ist das Freie, das Offene und zugleich das Gelichtete eines Sichverbergenden. [...] Die Lichtung dürfen wir nicht vom Licht her, sondern müssen aus dem Griechischen heraus verstehen. [...] Das Dunkel ist zwar lichtlos, aber gelichtet. Für uns kommt es darauf an, die Unverborgenheit als Lichtung zu erfahren. Das ist das Ungedachte im Gedachten der ganzen Denkgeschichte.⁹³

Der Erzähler des Romans räumt also letztendlich in Form einer Korrektur auf – und zwar im doppelten Sinne des Wortes: Er versucht das Durcheinander der Manuskriptsei-

89 Bernhard: Korrektur, S. 361.

90 Heidegger, Martin / Fink, Eugen: Heraklit. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1970, S. 228.

91 Vgl. ebd., S. 230.

92 Bernhard: Korrektur, S. 363.

93 Vgl. ebd., S. 260.

ten in der Dachkammer aufzuheben, „die Wildnis frei[zu]machen“, und zugleich geht es um die „Freigabe von Orten“⁹⁴ der Spirale des Seitenblickes. „Im Räumen spricht und verbirgt sich zugleich ein Geschehen.“ Der technisch-künstlerische Nachlass Roithamers wird lebendig erhalten, indem die *physis* anamorphotisch sichtbar gemacht wird: lichtlos gelichtet.

94 Vgl. Heidegger, Martin: Die Kunst und der Raum. L'art et L'espace. 2. unveränderte Auflage. Erker-Verlag (1969) 1983, S. 8-9.